

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

April 1961

Heft 4

BEOBACHTUNGEN IN DER PARISER POUSSIN-AUSSTELLUNG

Mai – Juli 1960

(Mit 4 Abbildungen)

Zum ersten Male ist im vergangenen Jahr eine größere Poussin-Ausstellung zusammengekommen, von den Gemälden etwa zwei Drittel, von den Zeichnungen ungefähr ein Fünftel des Vorhandenen. Viel mehr Gemälde wären nicht greifbar gewesen, weil entweder der Erhaltungszustand oder – vor allem französische und amerikanische – Legatbestimmungen einen Transport untersagten. Die Graphik hätte sich vermehren lassen, doch lag für diesmal der Schwerpunkt auf den Bildern.

Lange Zeit hindurch hatte Paris weniger zu dem Zeichner als zu dem Maler Poussin nähere Beziehungen, dabei nicht ganz ungetrübte. Wenn heute noch gelegentlich sein „calcul“, seine „raison“ beklagt werden, schleppen sich Vorurteile des 17. und 18. Jahrhunderts fort. Dennoch ist man sich im klaren, in ihm den Gründer der klassischen französischen Malschule zu besitzen, Frankreichs Poussinverständnis schwankt leicht zwischen einer Art instinktiver Scheu und nationalstolzer Heldenverehrung. Dazu kommt gerade in Paris noch ein Quentchen schlechten Gewissens. Hier ist der Künstler seinerzeit an großen dekorativen Aufgaben gescheitert; „Poussin im Louvre“ war festlich begangene Rehabilitierung. Man hatte keinen Augenblick gezögert, die beiden im ersten Geschoß an die „Salle Denon“ grenzenden Riesenräume zur Verfügung zu stellen, die gewonnene Flucht mit eben den metallenen Säulen zu gliedern, die Hubert Robert (in seinem dritten Projekt) zur Rhythmisierung des alten „Corridor Henri IV“ vorgesehen hatte und damit gemäß dem gerade in Paris gern gepflegten Prinzip der „Atmosphère d'Epoque“ die Assoziation der „Grande Galerie“ beschworen, deren Ausmalung Poussin den speziellen Anlaß geboten hatte, 1642 als Franzose zu resignieren und endgültig nach Rom zurückzukehren.

Es gab aber noch andere Gründe. Seit etwa 15 Jahren ist die Poussin-Forschung in bedeutendem Aufschwung begriffen. Unter Einsatz aller, der modernen Kunstwissenschaft zur Verfügung stehenden Mittel, geschart um die glänzendsten Namen unseres Faches, ist ein größerer Kreis einem „neuen“ Poussin auf der Spur. Gewisse Probleme wollten vor Originalen erörtert sein. Auswahl und Gruppierung der Werke sowie die

technische Untersuchung ihrer Substanz ist in Paris von Gesichtspunkten geleitet gewesen, die nicht nur im Bereich unseres Wissens, sondern auch unseres Fragens liegen, was jedem Besucher auch durch den Katalog klargemacht worden ist. Vielen dürfte dieses wichtige Werk ein Handbuch ersetzen.

Die Anordnung ging chronologisch vor, und so sah sich der Eintretende von Frühwerken umringt. Vielleicht hätte man zögern sollen, unter Nr. 1 gerade das jetzt wohl richtig „Aneas und Dido“ genannte Bild aus Toledo (Ohio) vorzustellen. Es wird im Katalog auf „kurz nach 1624“ datiert unter Hinweis auf Verwandtschaften zur Schule von Fontainebleau, die übrigens nicht jeder zu sehen vermag. Das unpoussineske der farblichen Anlage, der Körperbildung und der eigentümlich flachen Landschaft als noch-unpoussinesk, also als Zeichen des Frühstils zu verstehen, entbehrt angesichts der meisterlich-glatten Malweise etwa des linken Rückenaktes oder des flaumig gefiederten Cupido rechts der Evidenz. Man steht einem Mann von Erfahrung gegenüber. Es dürfte nicht wunder nehmen, wenn in Zukunft das Bild aus dem Oeuvre gestrichen und einem Nachahmer um 1650, womöglich noch später, zugewiesen würde; der liegende Flußgott rechts im Hintergrunde gehört in seiner achsialen Ansicht und seiner Bewegtheit ebenso zum späten Poussin wie der Faunskopf links unterhalb des Wasserfalls (vgl. den Leningrader „Polyphem“, Nr. 89). Die Einbeziehung des großformatigen Bildes aus Toledo verrät, wie unsicher wir dem Frühwerk gegenüberstehen. Größte Schwierigkeiten bildet die zeitliche Ordnung. Mangels eines handgreiflichen Datengerüsts liebäugelt jeder mit „seiner“ Chronologie. Anthony Blunt stellt einzelne Bilderfamilien zusammen, deren denkbare Abfolge er mit Jahreszahlen wie mit Platznummern kennzeichnet. Für Denis Mahon bedeutet ein Datum dagegen mehr „locus communis“ allgemeinerer Phänomene der römischen Barockmalerei (das Jahr 1631 für die „Himmelfahrt“ aus Burghley-House, Nr. 7 [Abb. 1], ergibt sich ihm sozusagen aus dem Schnittpunkt zweier Individualstile, Poussins und Andrea Sacchis, vgl. Burlington Magazine 1960, p. 294). Wieder anders Erwin Panofsky. Seine tiefgreifende Untersuchung des „Bacchus und Erigone“, Nr. 12, stellt zunächst unter dem heutigen Bestande einen abweichenden, früheren fest, dessen Typ bereits aus einer Vorzeichnung in Cambridge bekannt gewesen ist und am ehesten den derzeitigen Bildtitel rechtfertigen dürfte, während der heutige Zustand zugleich auch „Apoll und Muse“ genannt werden kann. Panofsky geht danach auf das ganze Frühwerk über, isoliert das „Apollon“-Thema, welches innerhalb dieser Werkgruppe eine gedankliche Entwicklung durchläuft, woraus sich eine Reihenfolge ergibt, deren Kettung an bestimmte Daten jedoch nicht versucht, ja ausdrücklich abgelehnt wird. Bindung an bestimmte Jahreszahlen scheint Panofsky unvorsichtig. Seine Reserve gegenüber dem Zahlenspiel mit möglichster Annäherung an den bildnerischen Tatbestand vereint, bietet offenbar die meisten Chancen für die Zukunft.

Man kann sich wundern, wie vage der sonst mit Ideen brillierende Katalog gelegentlich dem Faktisch-Materiellen gegenübertritt. Er spricht mit gewissem Schematismus von „venezianischem Kolorit“ bei der „Pest in Ashdod“, Nr. 23, wie auch bei

„Rinaldo und Armida“ aus Dulwich, Nr. 14, bei Bildern also, die farblich wenig gemein haben. Schon Sterling hat vermerkt, Poussins sogenannte „venezianische“ Farbigkeit sei kälter, härter, gelegentlich auch emaillierter als bei geborenen Venezianern, z. B. Veronese (*Actes du Colloque Poussin*, 1958 (1960), I. p. 175). Der Ausdruck „venezianisch“ ist zu unscharf, um etwas an die Hand zu geben. Andererseits sind mehrere Anlehnungen an Michelangelo, deren Feststellung unsere etwas festgefahrenen Ansichten auflockern könnte und auf die u. a. E. Panofsky besonderen Wert legt (brieflich; vgl. auch sein Buch „A mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm“, 1960, p. 59, wo acht Beispiele solcher Entlehnungen zitiert sind) übergegangen. In der Ausstellung waren nur drei sicher datierbare Frühwerke zu sehen: die nach dem „Valguarnera-Protokoll“ auf 1631 zu setzende „Pest in Ashdod“, Nr. 23, und die beiden russischen „Schlachten“, Nr. 2 und 3, die nach Bellori 1625/26 gemalt sind. Die Schwierigkeiten, um dieses dürftige Gerüst die übrigen Frühwerke einigermaßen sinnvoll zu ordnen, liegen erstens in der geringen Vergleichbarkeit der fixierten Stücke untereinander, zweitens in der Konzentration der feststehenden Daten auf die kurze Spanne von nur sechs Jahren und drittens in der beträchtlichen Variationsbreite der übrigen, undatierten Bilder, die in Format, farblicher Konzeption und auch in ihrer Attitüde gegenüber dem Antiken starken Schwankungen unterworfen sind. In diesem bewegten Stilbild kommt alles auf Konstanten an. Dabei müßte die reichliche Verwendung von Stichvorlagen Erwähnung finden. Anläßlich der „Pest in Ashdod“, Nr. 23, vermerkt der Katalog, daß der sich niederbeugende Mann aus Marc-Antons „Pest“-Stich (B. 417) genommen sei. Die Übereinstimmung geht aber etwas weiter. Sie umfaßt auch die Säulentrommeln auf dem Boden, gewisse abwehrende Gesten des übrigen Personals, die kleinteiligen Bauten rechts sowie die Bogenstellung in einem früheren Zustand des Gemäldes, die sich bei günstigem Seitenlicht noch unter der Farbmaterie abzeichnet, greift aber auch auf das Inhaltliche über, auf den sehr poussinesken Doppelsinn von Krankheit und Heilung; denn die Kirche oberhalb der Treppe, zu der ein Kranker (in der Gruppierung von Raffaels Grabtragung Borghese) hingeschleppt wird, dürfte Marc-Antons gleicherweise mit sakralen Vorzeichen versehene Krankenpflege in einem – übrigens auch oberhalb einer Treppe befindlichen – Raum widerspiegeln, in den durchs Fenster ein Lichtstrahl mit der Botschaft EFFIGIES SACRAE DIVOM PHRIGI hereinbricht. Ferner möchte man die eigenartig hochgestelzte Herme auf diesem Stich im „Jungen Pyrrhus“, Nr. 54, wiedererkennen, in einem Bilde, das gleichzeitig auf einen anderen Stich Marc-Antons zurückgreift, da die beiden Figuren des Speerwerfers und des Steinschleuderers ähnlicher noch als in den Illustrationen zu Leonardos Malereitratat (wie der Katalog nach einer Bemerkung Bialostockis feststellt, der freilich vorsichtig eine Verwandtschaft „non sans transformation“, *Actes du Colloque I*, p. 138, konstatiert) im Stiche „David und Goliath“, B. 10, vorkommen (Abb. 2). Beidemale handelt es sich um Rückenfiguren, während in den Leonardo-Zeichnungen die Personen von vorn gesehen sind, beidemale ist das charakteristische Übergreifen der linken Hand des Speerwerfers, welche rechts vom Kopfe sichtbar wird (besonders ähnlich die Vorzeichnung in Windsor), identisch und beidemale ist die Ge-

samtsituation des um eine Waldecke herum ins Offene vordringenden kriegerischen Zuges gleich. Nicht unwichtig, daß sich die Stichvorlagen des jungen Poussin nahezu ausschließlich auf den Schulkreis des Marc-Anton konzentrieren. Nur einige – dem Katalog entgangene – Beispiele: Die beiden, dem Zuge in „Davids Triumph“, Nr. 9, vorangehenden Musikanten stammen bis in Einzelheiten (Löwenkappen!) aus dem Relief der Dakerschlacht vom Konstantinsbogen, das jedoch schon im 17. Jahrhundert so zerstört gewesen sein dürfte wie heute (vgl. Gerkan-l'Orange, Tf. 48a), weshalb man Poussins direkte Vorlage im restaurierenden Nachstich des Beatrizet (B. 94) anzunehmen hat (Abb. 3). – Der im „Kinderbacchanal“, Nr. 6, aus dem Fasse trinkende, als „nach Michelangelo“ apostrophierte Putto dürfte eher nach dem Stich des Beatrizet (B. 40) als nach der heute in Windsor befindlichen strittigen Zeichnung gefertigt sein. – Für „Bacchus und Erigone“, Nr. 12, kommt Filtrierung des antiken Bestandes durch Stecher einerseits für die „Pyramis“ auf dem Tische (häufiges Requisit der Raffael-schule, in der m. W. sonst nicht nachweisbaren Fassung in kastenartigem goldenen Fuß nur noch bei Giulio Romano, „Hochzeit der Psyche“ in Mantua) in Frage, andererseits für die „Erigone“, deren Art am Tisch zu sitzen beim „Würfel“-Meister vorgebildet ist (B. 60) – diese Verwandtschaft leuchtet vor allem beim Blick auf die Vorzeichnung in Cambridge ein – und schließlich für den Tisch selbst, dessen Form gleichfalls von Giulio erfunden ist und bei Poussin noch auf einer späteren Zeichnung (Nr. 223) wiederkehrt. – Ferner möchte man fragen, ob nicht die ein wenig – wie Wolfgang Lotz gesprächsweise äußerte – an Lorenzettis „Pax“ in Siena erinnernde Quellnymphe auf dem Madrider „Parnass“ (Nr. 6 bis) neben der ausführlich von Panofsky behandelten Raffael-Variation Marc-Antons, wo diese Nymphe fehlt, auch noch Ghisis „Parnass“-Stich (nach Luca Penni) voraussetzt, wo sie gegeben ist. – Im Falle der „Amphitrite“ aus Philadelphia, Nr. 47, die, ehe sie 1932 von Fiske Kimball für Bill Elkins gekauft wurde, durch die Hände Max J. Friedländers in Berlin ging, der ihr hervorragende Erhaltung bescheinigte, wird man gleichfalls Marc-Anton mit seinem Galathea-Stich (B. 350) interpolieren dürfen, denn das einzige Moment, worin dieser sich vom Farnesina-Fresko unterscheidet, ist – und das hat Poussin übernommen – die mit dem Zügel nur einen Delphin lenkende Göttin. – Von ganz besonderer Bedeutung ist die Vorlage für das „Reich der Flora“ aus Dresden, Nr. 20. Mit Recht verweist der Katalog in Bezug auf die Lokalität auf einen Stich des Meisters LD (Leone Doren?) nach Primaticcio (?), die entsprechende Vorzeichnung befindet sich im Louvre, frdl. Mitteilung von Fräulein Dorothee Rondorf): „tout à fait à gauche, se dresse un terme . . . et la scène est environnée d'une tonelle“; wirklich kommen diese beiden wichtigen Motive des Stiches in dem Bilde vor. Thema des Stiches sei – so fährt der Katalog jetzt aber irrig fort – „une fête de Priape“. In Wahrheit handelt es sich um Ceres, die den Menschen den Ackerbau lehrt, wörtlich nach Ovids Fasten, IV, 359 ff. Poussin hat also Elemente einer „Ceres-Lokalität“ verwendet, übrigens auch in dem links von halber Höhe herabrauschenden Wasserfall, und in diese sinnerfüllte Szenerie das „Fest der Flora“ komponiert, gleichfalls nach den Fasten, V, 195 – 230. Also nicht die Metamorphosen, wie es gemeinhin heißt, son-

dern das Kalenderwerk Ovids haben hier, wie auch noch andernorts (Hippolytus, Kakus) Pate gestanden, was nun nicht nur für das Bildverständnis von Bedeutung, sondern auch für die D a t i e r u n g ausschlaggebend ist: Ceres und Flora sind Gottheiten der Monate April und Mai. Das Fest der Flora „incipit Aprili, transit in tempore Maii“ (V, 185). Es umfaßt als Frühlingsfeier auch den Monat der Ceres. Nun wissen wir aus dem Valguarnera-Protokoll, daß 1631 eine „Primavera“ vollendet gewesen ist, hatten bislang aber Schwierigkeiten, das hierfür passende Bild zu finden. Kein Titel ist jedoch besser für das Dresdner Bild geeignet, als eben dieser, weshalb alle Überlegungen, ob mit der Valguarnera-„Primavera“ nicht die Louvre-„Flora“, Nr. 31, gemeint sein könnte, beiseite gelassen werden müssen und sich die Aufmerksamkeit auf das Dresdner Stück zu konzentrieren hat.

Man hatte im ersten Saal der Ausstellung teilweise übereinander gehängt, so daß sich bei scharf einfallendem Oberlicht Reflexe ergaben und die Bilder – auch die der mittleren Schaffenszeit – nicht immer gut gesehen werden konnten. Eine Placierung des Berliner „Phaeton“, Nr. 40, in die Zeit um 1631 würde faßlicher sein. Warum ihn in die Mitte des Jahrzehntes rücken und damit aus dem Kreise der „Primavera“ – um bei diesem Titel zu bleiben – oder „Diana und Endymion“, Nr. 26, lösen? Die Libellenflügel der den Sonnenwagen begleitenden Zephyre (?) kommen sonst bei Poussin nicht vor, sind offenbar manieristischen Ursprungs, hier wohl von Primaticcio genommen. In der mittleren Zeit beschäftigten uns vor allem s t i l i s t i s c h e Probleme. Sie enthalten auch Fragen nach Poussins Pinselführung. Wie unterscheidet man ihn von den Nachahmern? Die „ziegenreitenden Putten“, Nr. 21, ein wirklich häßlich gemaltes Fragment ungesunden Kolorits, können nicht allein deshalb als echt genommen werden, weil der Künstler dergleichen bis in die Spätzeit gezeichnet hat. – Die Kopie nach Bellinis „Götterfest“, Nr. 28, wirkt bedenklich; entweder ist sie unvollendet oder (vor sehr langer Zeit) zu stark gereinigt, oder sie ist – überhaupt nicht von Poussin. – Die „Rettung des Moses“, Nr. 57, kann, obwohl alter Louvrebeseitz, in der kalkigen Härte des Farbanstrichs nicht mit unbezweifelbaren Werken gemessen werden. Ähnliches wäre von der Zürcher „Venus mit Satyrn“, Nr. 34, zu sagen. – Warum sträubt man sich, die beiden zersägten Stücke aus Dulwich und dem Louvre (Nr. 35, 36), die einst ein „Venus-Merkur“-Bild nebst musizierenden Putten ergaben, als Kopie hinzunehmen? Nachdem Panofsky die wichtigsten Gründe nannte, sind beide nicht mehr als Originale anzusehen. Darüber hinaus ist die Pinselführung unfein. Die nachdenkliche, „melancholische“ Geste der Venus erhält angesichts des neben Merkur liegenden wissenschaftlichen und – auch von den Putten gehandhabten – musischen Gerätes besondere Signifikanz. Sie bezieht sich auf den zu Füßen der Göttin ausgefochtenen Kampf zwischen „himmlischer“ und „irdischer“ Liebe; sie mißverstehend Venus an einer Blume riechen zu lassen, konnte nur einem Empfindsamen des 18. Jahrhunderts einfallen. – Es ist gut, sich zu vergegenwärtigen, in welchem Maße unsere Poussinkenntnis auf Repliken aufbaut. Die Ausstellung hat das Unterscheidungsvermögen weiter geschärft. Daß die „Heilung des Blinden“, Nr. 94, eine Kopie sei, hat der Rezensent schon 1958 von John Shearman lernen können. Es bleibe dahingestellt, ob das silbrig

kühle Exemplar der „Phocion“-Landschaft aus dem Besitz des Earl of Plymouth, Nr. 81, nicht als (vorzügliche) Wiederholung anzusprechen ist.

Etwas anders ist die Lage, sobald auch die Erfindung fraglich wird. In der mittleren Schaffenszeit erreicht Poussin seine größte Nähe zu anderen Barockmeistern. Dies ist der Fall bei „Amor vincit omnia“, Nr. 33, nach einem noch unpublizierten Fund von Eckhard Schaar zweifellos ~~k~~ ein Poussin. Ähnliche Probleme gibt es auch im Spätstil, denken wir nur an die beiden Münchner Bilder der „Verkündigung“ oder der „Geburt“, die – leider nicht ausgestellt – hier jedoch Erwähnung finden können, da sie die Frage der Unterscheidung zwischen Individual- und Zeitstil besonders dringlich stellen. (Mit Recht hat Blunt kürzlich beide mit Pietro del Pò zusammengebracht. Leider sind die Werke seines Pinsels ungemein schwer zu fassen. Der Rezensent verdankt Herrn A. E. Perez-Sanchez, Madrid, Kenntnis von zwölf miniaturhaften Ölbildern Pietro del Pòs in einer Sakristei der Kathedrale von Toledo, welche die von Blunt allein aus der Betrachtung der Stiche gewonnene These, derselbe sei ein „Meister in Varianten nach Poussin“ gewesen, auch von den Gemälden her voll zu bekräftigen vermögen.)

Die mittlere, ziemlich dunkle „Salle Denon“ wurde vom „Schulmeister von Falerii“, Nr. 46, beherrscht, einem wichtigen Beispiel poussinscher Antikennachfolge in der Hauptgruppe (Laokoon) und den wohl nach DuChoul kopierten römischen Feldzeichen. Im übrigen waren hier Zeichnungen zu sehen, während in der anschließenden Loggia instruktive Makro-, Infrarot- und Röntgenaufnahmen auch dem Laien verständliche Antwort auf Zustandsfragen gaben.

Der zweite, große, hieran anschließende Saal bot ein anderes Bild als der Parallelraum mit den frühen und mittleren Werken. Pendelten dort die Besucher angeregt studierend von Bild zu Bild, gaben sie sich hier, unter den Werken des Spätstiles, der Atmosphäre besinnlicherer Kontemplation hin. Unvergleichliche Höhepunkte: „Herkules und Kakus“, Nr. 108, aus Moskau (Abb. 4), und „Polyphem“, Nr. 89, aus Leningrad. Da die „innere Geschichte“ von Poussins letztem Schaffen voller Rätsel steckt, ist die Frage, wie es zu solchen Spitzenleistungen kommt, kaum zu beantworten. Da in diesem Saal auch Werke des Pariser Aufenthaltes, wie der die Stirnwand dekorierende „Franz-Xaver“, Nr. 62, zu sehen waren, wurde klar, daß die entscheidende Wende mit der Rückkehr nach Rom 1642 beginnt. Die in Paris etwas ermüdete Kunsttätigkeit regeneriert sich im Zuge einer allgemeinen Verfestigung des Kompositorischen, das selbst vor geometrischer Strenge nicht halt macht. Wie planimetrisches Konstruieren Hand in Hand geht mit sinnbildlicher Vertiefung, konnte an den beiden Selbstbildnissen beobachtet werden. Das Exemplar von 1650 für Chantelou, Nr. 90, mit seiner strengen Grundstruktur und seinen symbolischen Anspielungen hing neben dem Porträt von 1649, dem sich in bestem Zustand präsentierenden Berliner Exemplar, das weniger geregelt komponiert, zugleich auch weniger sinnerfüllt ist. – Die „Schlüsselübergabe“ aus Bridgewater House, Nr. 73, von 1647 ist eines der wenigen Beispiele dieser Zeit, an denen mehrere Etappen des Schaffens unterschieden werden können. Die zuge-

hörige Vorzeichnung in Windsor, Nr. 200, mit landschaftlichem Hintergrund, lag in einer Vitrine unterhalb. Von ihr ist das Gemälde ausgegangen. Die Quarzlampe lehrt, daß nicht nur der über die Schulter Christi geworfene blaue Mantel (dem die Figur ihre olympische Majestät verdankt), sondern auch größere Teile der Architekturen im Hintergrunde im weiteren Verlauf der Arbeit über bereits Vorhandenes hinweg gemalt worden sind (frdl. Mitteilung von Willibald Sauerländer). Bei dem Pfeiler links mit dem eigenartigen Buchstaben „E“ ist wegen des Durchwachsens alten Grundes die Zufügung gegen Ende der Arbeit auch dem bloßen Auge sichtbar. Man könnte die für das Spätwerk geltende Regel aufstellen, daß, je später ein Detail innerhalb einer Komposition erscheint, um so wichtiger es für das Verständnis des Gesamtsinnes ist. Auch hier ist jedes der nachträglich eingefügten Elemente mit Bedeutung gefüllt. Links sieht man auf der Höhe ein Bauwerk nach Art der Villa Madama, rechts einen bizarren Pyramidenbau. Zwischen dieser „neuen“ und „alten“ Welt verbindet eine Brücke, sinnfälliger Hinweis auf das Mittleramt Christi. Soll man nun jedoch den Pfeiler mit dem Buchstaben mit dem Katalog als „le sanctuaire d'Apollon à Delphes“ (nach Plutarch) ansehen? Dann stünde er innerhalb des symbolisch systematisierten Hintergrundes zweifellos auf der falschen, auf der „neuen“, statt der „alten“ Seite. Die Erklärung liegt wohl in anderer Richtung. Unter allen Umständen hätte das Felsenstück unterhalb Petrus' hervorgehoben werden müssen („Tu es Petrus...“), dann die Verschiedenfarbigkeit der beiden Schlüssel in den Händen Christi. Der gen Himmel gereckte ist golden, der zur Erde weisende eisern. Diese Farbunterscheidung wird häufiger angewandt, sofern die Schlüssel als Attribute in Petrus' Händen liegen (Fra Angelico, Palma Vecchio, Carracci), ist jedoch außerordentlich selten bei einer „Schlüsselübergabe“. Sie kommt offenbar – worauf Leopold Ettlinger freundlicherweise hinwies – nur noch einmal, und zwar bei Peruginos „Schlüsselübergabe“ in der Sixtinischen Kapelle vor, bei einem Bilde also, das gleichfalls im Hintergrunde die Unterscheidung macht zwischen „alter“ und „neuer“ Architektur. Mit der Schlüsselsymbolik finden wir uns ins Mittelalter verwiesen. Dort werden bei der Übergabe die Schlüssel gelegentlich als Buchstaben gebildet, die sowohl den Hinweis auf Petrus, als auch den Namen der Römischen Kirche enthalten (vgl. H. Schade, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXII, 1960, S. 33, Anm. 47; frdl. Hinweis von Rainer Hausserr). Da Poussin die Schlüssel durch farbliche Unterscheidung als Öffner für Himmels- und Erdentor versteht, durch das Felsstück auf Petrus verweist, bliebe, um den Gedankenkreis zu schließen, für den Pfeiler nebst seinem Buchstaben „E“ schlechterdings keine andere Erklärung als diejenige, die bereits Löhneysen vorschlug, daß nämlich hier ECCLESIA gemeint sei. So verstanden erhöhe sich der Pfeiler auf der richtigen Bildseite links, als Pendant zum heidnischen Tempel rechts, dann erst erhalte die Brücke hinter der Christus-Petrusgruppe ihren verbindenden Sinn. An den „Pontifex“ zu denken, liegt unter diesen Umständen nahe.

Leider war das Bild aus Dulwich, Nr. 84, dessen Benennung schwierig ist und das die nüchtern denkende Claudine Stella höchst einfach „Paysage, ou il y a des cailloux“ getauft hatte, zu hoch gehängt, als daß man die schöne, schwermütige, nicht gut er-

haltene Landschaft genauer hätte betrachten können. Der Katalog nannte sie „Paysage avec un grand Chemin“, immerhin besser, als der von Wildenstein präsentierte, dem Bilde ein Thema unterlegende Titel „Junger Mann, Wasser schöpfend“, denn „Hauptperson“ ist eine Straße aus schweren, genau gefügten Quadern, gemalt mit ähnlich archäologischem Bedacht wie die Straße hinter dem „Tod der Saphira“, Nr. 106; der englische Titel „Roman Road“ scheint der beste. Es handelt sich offenbar um eine Gräberstraße, wir sehen einen jungen Mann beschäftigt, Opfergaben darzubringen. Die Öffnung, zu der er sich niederbeugt, könnte ein Grabgewölbe sein, links an der Mauer rankt Epheu. Symbole der Auferstehung halten sich im motivischen Umkreis des späten Poussin: weiße Blumen sprossen aus der Grabesmauer, hinter der die Sonne sich erhebt, ein Baum sich mit prangenden Früchten wölbt. In den gleichen Zusammenhang gehört die Frau, die unter diesem Baum mit einem Kinde auf dem Arm ins Licht schreitet. Rechts im Hintergrund dehnt sich an einem Wasserspiegel ein von starken Mauern umschlossener Kirchenbezirk. In „Roma sotterranea“ pflegt Bosio die Beschreibung unterirdischer Grabanlagen nach den Straßen zusammenzufassen, an denen sie gelegen sind und dabei jeweils von einer Kirche auszugehen, die nicht selten „fortissime mura“ umgeben ist. Selten versäumt er, an diesen Gräberstraßen Wasserläufe zu erwähnen und so kann man annehmen, Poussin habe hier aus literarischer Quelle eine Sepulkral-Szenerie ins Bild gesetzt. Vielleicht sind auch die eigenartig runden, auch vegetabilische Elemente enthaltenden Vertiefungen im Vordergrund der Straße, die wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht definierbar sind, aus dem Grabkult zu begreifen (in Ovids Fasten heißt es im II. Buch: „bringt kleine Gaben zu den Begräbnisstätten, einen Ziegel, umhüllt mit Opferkränzen, leget in einer irdenen Schale mitten auf den Weg“, 533). Pietas, Auferstehung, angesiedelt auf der Grenzscheide zwischen Antike und Christentum, sind Zentren der aus der Gedankenwelt der „Sakramente“ herauswachsenden letzten Themen.

Die meisten Besucher werden „Apoll und Daphne“, Nr. 119, nach der Restaurierung von 1958 zum ersten Male in originaler Farbigkeit gesehen haben. Ergreifend ist bei diesem unvollendet gebliebenen Abschlußwort der Zustand letzter, mürber Reife. Auch hier ist nach Panofskys grundlegender Untersuchung von 1950 unser Wissen nicht weit fortgeschritten, vor allem ist nicht festgestellt der eigentümliche, an die Praktiken der Frühzeit erinnernde Rückgriff auf Stecherquellen. Jede Figurengruppe läßt sich mit einem Stich in Verbindung bringen, was bedeutsam ist für die Beurteilung der erhaltenen Vorzeichnungen. Über das Uffizienblatt, Nr. 240, gehen die Meinungen nicht erst seit heute auseinander. Panofsky hat es, auch wegen seiner eigentümlichen Lücken, stets abgelehnt, der Zeichnungskatalog von Friedländer-Blunt nennt es sogar „a poor copy“, der Ausstellungskatalog dagegen faßt es jetzt nicht ohne Rührung auf als „letzte Zeichnung“ von Poussins eigener Hand. Der Rezensent würde geneigt sein, sich – was die Echtheit anlangt – diesem Urteil anzuschließen, er würde es freilich vielleicht doch vor die Louvrezeichnung, Nr. 237, setzen mit dem Hinweis, daß die im Hintergrunde der ziemlich großen Studie sichtbare Flucht der Daphne bei Poussin, der sonst vermeidet, ein und dieselbe Person in einem Zusammenhang mehrfach darzustellen,

ungewöhnlich ist, jedoch beim „Würfel“-Meister vorkommt, der in seiner Daphnegeschichte derartig simultan verfährt und auf den Poussin mit Sicherheit in der rechten Gruppe seines Gemäldes („Daphne mit ihrem Vater, dem Flußgott Peneus“) zurückgreift, die aus dem Stich B. 20 des „Würfel“-Meisters stammt (vgl. auch einen demnächst in der „Zeitschrift f. Kunstgeschichte“ erscheinenden Aufsatz über das Gemälde). – Der Zeichnungskritik erwachsen bei Poussins letztem Werke erhebliche Schwierigkeiten aus einer eigenartigen Unschärfe des Thematischen. Ein „Apollon-Sauroktonos“ oder ein „Urteil des Paris“ haben zur Gestaltung des höchst komplexen Stoffes beigetragen. Man würde zögern, das Louvrebblatt Nr. 236, jetzt „Apoll und Merkur“ statt „Paris und Merkur“, wie bisher, zu nennen. Daß eine Kuh am linken Bildrand zu sehen ist, rechtfertigt nicht, in dem Mann mit der phrygischen Mütze einen „Hirten-Apoll“ zu sehen. Eine antike Fassung des Themas wie der Medici-Sarkophag spielt wahrscheinlich, transmittiert durch Marc-Antons Stich B. 245, bei der Erfindung seine Rolle: sie enthält Kühe, zeigt Merkur zu seiten des Paris und bildet auch den Adler des Zeus ab.

Aber abgesehen von allem Thematischen: Poussin ist als Zeichner nicht erst seit Balzacs „Chef d'oeuvre inconnu“ berühmt. Die im Alter mit zitternder Feder sich formenden Monologe galten schon frühzeitig als Zeugnisse unvergänglicher Künstlerschaft. Angesichts solcher Stücke wie „Moses und die Töchter Jethros“, Nr. 229, oder der „Bekehrung Pauli“, Nr. 234, beginnt man zu zweifeln, ob nur das alte „schlechte Gewissen“ der Pariser, nur die Wißbegierde der Fachleute die herrliche Ausstellung des vergangenen Sommers zustande gebracht haben, und nicht doch auch ein innerster Drang zum „Klassischen“, der vielleicht gerade deshalb heute magisch zu wirken beginnt, weil niemand mehr wagen kann, diesen Begriff auszusprechen.

Der Katalog enthält neben dem Werkverzeichnis auch ein 43 Seiten langes bibliographisches Register, das in jeder gewünschten Richtung weiteres Eindringen erlaubt. Man vermißt jedoch in dieser Zusammenstellung diejenige Sorgfalt, die andere Teile des Katalogs, z. B. die Jahr für Jahr vorgehende Künstlerbiographie von Charles Sterling, auszeichnen. Wilhelm Tischbeins „Aus meinem Leben“ (1861 zuerst gedruckt) als Veröffentlichung von 1922 vorgestellt zu sehen, erweckt ebenso einen falschen Eindruck, wie Burckhardts „Cicerone“ als Publikation von 1924, Winckelmann gar als Errungenschaft von 1925! Longhis Aufsatz über die Turiner Margarete, hier unter 1948 rubriziert, ist schon in der Festschrift Walter Friedländer (1933) erschienen. 1959 hat sich Hannelore Glasser im Bulletin des Virginia-Museums in Richmond über den dortigen „Achill auf Skyros“ geäußert. Vielleicht hätte auch noch Brigantis Studie über den „Erasmus“ Erwähnung finden können (Paragone, März 1960). Leicht ließen sich noch etwa 20 fehlende Beiträge, meist freilich geringeren Gewichtes, anführen. Man möchte nur noch berichtet sehen, daß die Arbeit über „Narziß, Echo und Bacchus“ von 1949 aus der Feder von Dora (nicht Erwin) Panofsky stammt.

Georg Kauffmann

REZENSIONEN

NEIL MACLAREN, *The Dutch School*. National Gallery Catalogues, published by order of the Trustees. London 1960. 513 S.

In Verbindung mit den beiden 1958 erschienenen stattlichen Abbildungsbänden ist der 513 Seiten starke Katalog ein rühmenswertes Handbuch und Nachschlagewerk für die gesamte holländische Malerei des 17. Jahrhunderts geworden, deren wichtigere Meister annähernd vollständig in der National Gallery vertreten sind. In den gehaltvollen Künstlerbiographien stößt man immer wieder auf wenig bekannte, aufschlußreiche Daten, und die Literaturangaben sind eine Fundgrube für entlegene Publikationen. Fast ist es des Guten zuviel, wenn zum Beispiel bei Hobbemas „Amsterdamer Kanal mit dem Haringpakkers-Turm“ die lokalgeschichtlichen Erörterungen, die Herkunft- und Literaturnachweise vier enggedruckte Seiten, die Kommentare zu der ehemals Gerrit Lundens zugeschriebenen Kopie der „Nachtwache“ sogar sechs füllen. Der recht kritisch gesinnte Verfasser Neil MacLaren hat sich wiederum als so zuverlässiger Kenner bewährt, daß seinen Forschungsergebnissen mit wenigen Ausnahmen zugestimmt werden kann.

Bisher galt das straff und breit gemalte Porträt einer jungen Frau, die ihre Hände auf ein Buch legt, in der maßgebenden Rembrandt-Literatur als einwandfreies Werk des Meisters (Kat. 237, HdG 855). Schon 1913 hatte jedoch Eduard Trautscholdt in einem Brief an die National Gallery die Autorschaft Rembrandts, dessen Signatur später als Fälschung festgestellt wurde, bestritten und unverbindlich auf Carel Fabritius hingewiesen. Die Benennung „Carel Fabritius“ ist allmählich zum behelfsmäßigen Sammelbegriff für jene problematischen Gemälde geworden, die im Werk von Rembrandt nicht unterzubringen sind, und sie scheint neuerdings durch „Willem Drost“ ersetzt zu werden. Auch MacLaren hat das Porträt als Arbeit dieses nur durch sieben signierte Bilder beglaubigten Künstlers, allerdings mit Fragezeichen, katalogisiert, und beruft sich insbesondere auf Drost's bezeichnete und 1653 datierte „Dame mit Handschuhen“ im Haager Museum Bredius. Das Haager Bildnis, und nicht nur dieses, ist jedoch im Ausdruck empfindungsvoller, im Kolorit nuancenreicher, in der Auffassung nobler, und der Körper wirkt flacher als bei dem voll und rund modellierten, robust gemalten Londoner Frauenporträt. Ob dieses von Maes stammt, von dem immer wieder erstaunlich gute Arbeiten aus allen Schaffensperioden auftauchen, wird mit einiger Sicherheit erst nach der vollständigen Reinigung festzustellen sein.

Nur als „Rembrandt zugeschrieben“ ist überraschenderweise das lebensgroße Bildnis des sitzenden greisen Kaufmannes mit einem Stab in der Hand katalogisiert (Kat. 51, HdG 391). Den „ausdruckslosen Pinselstrich an der Nase“ vermag ich nicht festzustellen; eine „Verzeichnung an der rechten Schulter“ ist kaum wahrnehmbar, und über die „ziemlich kleinliche Ausführung des Ärmels“ kann man verschiedener Meinung sein. Aus eigener Beobachtung sei aber sogar noch hinzugefügt, daß ein rötlicher Farbfleck am Pelzbesatz der Haube und das stählerne Blau und Grau am seidenen Rock befremden – doch soll man bei solch geringfügigen Einwänden nicht das Entschei-

dende und Wesentliche übersehen: die grandiose Gestaltung, die hoheitsvolle Haltung des Greises, dessen forschender Blick abweisend auf dem Betrachter ruht, und die unvergleichlich meisterhafte Malerei. Wer außer Rembrandt war in Holland fähig, ein so machtvolles Werk zu schaffen?

Das seit Jahrzehnten umstrittene Gemälde aus der Rembrandt-Schule „Christus segnet die Kinder“ wird jetzt ohne Vorbehalt als Werk von Nicolaes Maes angeführt (Kat. 757). Trotz der für Maes nicht charakteristischen Technik muß man dieser endgültigen Entscheidung zustimmen, da des Künstlers Feder- und Rötelstudie im British Museum beweiskräftig genug ist. – Das früher Maes zugeschriebene, lebensgroße „Jugendliche Paar beim Kartenspiel“ wird summarisch als Werk eines „Rembrandt-Nachahmers“ bezeichnet (Kat. 1247). Von Ludwig Münz ist auf Barent Fabritius hingewiesen worden, und MacLaren glaubt, in dessen Jünglingsporträt im Städelschen Institut das Modell des Kartenspielers wiedererkennen zu können. Auch wenn man von der Porträtähnlichkeit nicht überzeugt ist, dann kann man doch zugunsten der Autorschaft von B. Fabritius noch auf das altertümlich anmutende Kostüm der Kartenspielerin mit den am Ellbogen geschlitzten Ärmeln hinweisen. Ähnliche „altdeutsche“ Frauengewänder findet man in Kompositionen von Barent Fabritius öfters.

In den nahezu vier Druckseiten umfassenden Anmerkungen zu dem Genrebild „Das zurückgewiesene Glas Wein“ („Schule von Delft“, Kat. 2552) werden nicht weniger als zwölf Künstler genannt, die für das überschätzte Gemälde als Autor vorgeschlagen worden sind. Darunter auch Hendrick van der Burch, auf den zuerst W. R. Valentiner mit Recht hingewiesen hat. Da es sich erübrigt, hier nochmals das Gemälde zusammen mit dem bestimmt von H. van der Burch stammenden „Offizier, der sein Gewehr reinigt“ (ehemals Londoner Kunsthandel) abzubilden, so sei gestattet, auf die Gegenüberstellung beider Gemälde in meinem Buche „Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts“ (E. A. Seemann, Leipzig 1960, Abb. 110 und 111) zu verweisen. Wen diese Konfrontation nicht davon überzeugen sollte, daß beide Genreszenen von Hendrick van der Burch stammen, der sei noch auf eine nebensächliche Wahrnehmung aufmerksam gemacht: ganz vorn am linken Rande des Gemäldes in der National Gallery sieht man einen ringförmigen Metallgriff an einer Holzfläche, die so stark verkürzt ist, daß man nicht festzustellen vermag, ob es sich um eine offene Tür handelt, für die der Griff freilich zu niedrig angebracht erscheint, oder um einen in stärkster Verkürzung gesehenen Fensterflügel. Geöffnete Fenster hat van der Burch mit Vorliebe dargestellt (außer dem oben erwähnten „Offizier, der am Fenster sein Gewehr reinigt“ u. a. „Nähe Frau“, Slg. Thyssen, Lugano; „Mutter mit Kind am Fenster“, Delft, Prinsenhof; „Die Terrasse“, Chicago, Art Institute). Sollte nicht auch hier der Blick durch ein weit geöffnetes Fenster oder eine Tür in das Zimmer wiedergegeben sein?

Die 1928 als „Hercules Seghers“ erworbene Hochgebirgslandschaft (Kat. 4383) ist ins Depot verbannt, doch wurde freundlicherweise ihre Besichtigung in einem hellen Raume ermöglicht, und dieses Wiedersehen war eine beglückende Überraschung. Das

bedeutende Bild, an dem nur eine kleine korallenrote Stelle in der Bildmitte stört, stammt, wie auch MacLaren bereits festgestellt hat, von derselben Hand wie die romantische Gebirgslandschaft, die sich als „Hercules Seghers“ im Haager Museum Bredius befindet, und deren spärliche Reste der Signatur nicht zu entziffern sind. (Der belanglose Johannes Ruyscher kommt als Autor auch deshalb nicht in Betracht, weil die Buchstaben ..uy.. bei einer Reinigung der Signatur verschwunden sind). Neil MacLaren hat auch nachgewiesen, daß beide Gemälde nicht in unvollendetem Zustand sind. Der unbekannte Künstler ließ, ebenso wie bisweilen Jan van Goyen und Aert van der Neer, die blanke Holzplatte stellenweise unberührt, um den braunen Ton des Eichenbrettes als farbigen Wert in die Komposition einzubeziehen. Als drittes Bild dieser Gruppe führt MacLaren den „Blick auf Rhenen“ der Sammlung J. de Bruijn in Muri an, und vielleicht kann auch die in der Pariser Sammlung E. Nicolas als „Seghers“ geltende Gebirgslandschaft demselben Meister zugeschrieben werden. Unbedingt muß aber jener Gebirgsabhang ausgeschieden werden, der sich früher bei J. Goudstikker in Amsterdam befand (Lagerkatalog 1930, Nr. 67), und auf den in diesem Zusammenhang MacLaren nur zögernd hinweist. Das Bild stammt von einem plumpen Nachahmer, dessen Arbeiten an den gekrümmten, zäh aufgetragenen Strichen leicht zu erkennen sind. Da aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schätzungsweise noch 20 Landschaftsgemälde existieren, die im Geiste von Hercules Seghers gestaltet sind, so muß Seghers neben sklavischen Nachahmern auch verständnisvolle Schüler gehabt haben. Unter diesen ist der „Meister der Londoner Gebirgslandschaft“ der bedeutendste.

Das Bildnis einer jungen Frau mit weißer Haube (Kat. 1415) ist im Katalog als Arbeit des älteren Frans van Mieris verzeichnet. Für Gerard Dou, dem es bisher unwidersprochen zugeschrieben wurde, ist der Porträttyp in der Tat ungewöhnlich. Hinsichtlich des Modells und der malerischen Technik steht das kleine Gemälde nur Dous reizender Genreszene „Junge Frau auf einem Balkon“ im Prager Museum nahe. Aber trotz der gewichtigen Gründe, die MacLaren anführt, muß doch wohl die alte Zuschreibung an Dou beibehalten werden. Für Frans van Mieris den Älteren ist die Malweise nicht flüssig und brillant genug; das dumpfe Kolorit ermangelt der Leuchtkraft.

Bode und Bredius haben in ihrem 1893 gemeinsam verfaßten Aufsatz über Pieter van den Bosch das stellenweise derbe Gemälde einer Köchin, die eine Pfanne scheuert (Kat. 2551), merkwürdigerweise als Arbeit dieses Amsterdamer Feinmalers veröffentlicht, dem es jetzt nur noch zugeschrieben wird. Nicht nur das durch lebhaften Licht- und Schattenwechsel scharf herausmodellierte Gesicht der Frau erinnert an den derb realistischen Kopf des Knaben in der Amsterdamer „Musikprobe“ von Pieter Cornelis Slingeland – unter dessen Namen sich das Londoner Bild ehemals in der Sammlung Salting befand!

Mit Sicherheit wird sich kaum feststellen lassen, für welchen Zweck Carel Fabritius seine breitformatige kleine Delfter Straßenansicht gemalt hat (Kat. 3714). Wilhelm Martin vermutete, daß das Bildchen wegen seiner übertriebenen Perspektive der Ent-



Abb. 1 N. Poussin, Himmelfahrt Mariens, Barghley House



Abb. 2 Marc-Anton: David und Goliath (Stich)



Abb. 3 N. Beatrizet: Stich nach der Dakerschlacht vom Konstantinsbogen



Abb. 4 N. Poussin: Landschaft mit Herkules und Kakus. Moskau, Puschkkin-Museum

wurf für „een schildering op een halfronden muur“ sei („Hollandsche Schilderkunst“, II, Seite 392/93), doch könnte man einwenden, daß es als Entwurf für ein großes Wandgemälde an einer halbrunden Mauernische zu subtil ausgeführt ist. Bei einem so hochgesinnten Künstler wie Carel Fabritius wehrt man sich aber auch gefühlsmäßig gegen die im Katalog zur Diskussion gestellte Hypothese, es handele sich um ein Teilstück für einen jener albernem Guckkästen, die lediglich banale Kunststücke, aber keine Kunstwerke sind. Wofür Samuel van Hoogstratens „Peepshow“ (Kat. 3832) ein abschreckendes Beispiel bietet.

Eduard Plietzsch

ERNST BARLACH, *Das plastische Werk*. Bearbeitet von Friedrich Schult. Herausgegeben mit Unterstützung der deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., Preis 175. – DM (Auflage 600 Stück).

Nach längerem zeitlichen Abstand ist auf den zuerst erschienenen Band über die Druckgraphik des Künstlers nunmehr das Werkverzeichnis der Plastik gefolgt, wiederum auf das sorgfältigste betreut vom Verwalter des Barlach'schen Nachlasses in Güstrow. Die denkbar erschöpfend geleistete Arbeit war um so schwieriger, als von seiten des Künstlers „keine auch noch so flüchtige Notizen“ für ein Werkverzeichnis vorlagen und den in den unruhigen Zeiten nach seinem Tode „ins Ungewisse aus der Hand gegebenen Werken“ überall in der Welt nachgespürt werden mußte. Nur weil Schult als junger Zeichenlehrer in der gleichen Stadt als Barlachs ständiger Begleiter lebte, sich seit 1914 eigene Aufzeichnungen zu machen begonnen hatte und sich später Bewahrung, Ordnung und Erforschung von B.s Gesamtwerk, dem bildkünstlerischen und dem literarischen, zur Lebensaufgabe gemacht hat, ist diese Meisterleistung möglich geworden, die als Vorbild für jedes Oeuvre-Verzeichnis gelten darf. Hinzu kommen die gediegene Arbeit des Verlegers und die übersichtliche Anordnung – nur in Ausnahmefällen mehr als zwei ausreichend große Abbildungen auf jeder Seite –, die Sch.s Schwiegersohn Richard v. Sichowsky besorgt hat.

Aber es handelt sich um weit mehr als ein Werkverzeichnis. Innerhalb der knappen Bildbeschreibungen sowohl als in den ebenfalls kurzen Anmerkungen finden sich außer prägnanten Zitaten des Künstlers selbst (vielfach bisher noch nicht ausgewertete schriftliche und mündliche Äußerungen) auch wesentliche Aufschlüsse über den Werkvorgang, Berichtigungen bisher zeitlich ungenauer Angaben, Notizen über die Auftraggeber und die Dargestellten der Bildnisbüsten, über die nicht immer unbedenkliche kunsthändlerische Auswertung usw., Einsichten, wie sie nur aus jahrzehntelanger Kenntnis des Gesamtwerkes gewonnen werden konnten. Nimmt man dazu die wortgewaltige Einleitung, die bei aller eigenwilligen künstlerischen Diktion sich präzisester Sachlichkeit befleißigt, mit genauer Auswertung jedes biographischen Details, einer disziplinierten Charakteristik des Entwicklungsganges, fern aller hymnischen Übersteigerung, so wird man feststellen, daß Schult hier für alle spätere Forschung die solideste Grundlage geschaffen hat.

Besonders ergiebig war die Nachforschung für die im Verborgenen erhaltenen Werke der Frühzeit. Nachgewiesen werden 58 Arbeiten bis 1906, der Zeit der russischen Reise, mit der wir in der Regel erst Barlachs eigentliches Werk beginnen lassen. Wie bei der Graphik, wenn auch nicht in gleich aufdringlicher Weise, werden Jugendstil-Tendenzen deutlich, die Ausdruckskraft der bewegten Linie, wie sie auch, ins Eigene transponiert, noch im reifen Werk entscheidend wirksam bleibt. Nur die Mutz-Keramik bleibt im peinlichen Sinne zeitbedingt. Lange noch steht Akademisches im Vordergrund – eine bei Schult nicht erwähnte Schülerarbeit der Dresdner Jahre ist besonders bezeichnend dafür (abgebildet in Karl Barlachs familiengeschichtlichem Buch). Doch stehen neben der immer wieder in konventionelle Schemata zurückfallenden Brotarbeit auch ganz eigene Erfindungen, wie die Weihnachtsplakette von 1897 für die Mutter, die sich viel müheloser an die späteren Werke anschließen lassen. Der Einschnitt durch die Rußlandreise ist zweifellos nicht ganz so stark wie bisher angenommen. Die vielfach gemeinsam mit dem wendigeren, aber künstlerisch unbedeutenden Carl Garbers ausgeführten Auftragswerke werden von Schult zum erstenmal auf Barlachs Anteil hin untersucht (Anm. 31). – Aus dem Nachlaß in Güstrow geben die im Westen niemals oder selten ausgestellten Spätwerke einen überraschenden Eindruck von Altersreife.

Ein wenig befremdend und den Überblick zunächst erschwerend mag die auch dann beibehaltene streng chronologische Ordnung wirken, wenn es sich um die oft zeitlich weit auseinanderliegenden Entwürfe, Werkmodelle, endgültigen Ausführungen und Wiederholungen handelt, zumal die Grundkonzeptionen meist kaum entscheidende Abwandlungen erfahren haben. Doch sind reichlich Vor- und Rückverweisungen gegeben, auch Hinweise auf die zeichnerischen Vorstudien. Besonders gut läßt es sich an Hand der Abbildungen nachprüfen, welche Stufe der Ausführung die künstlerisch bedeutendste ist. Das wechselt stark von Fall zu Fall und es muß vor der neuerdings hervortretenden Tendenz gewarnt werden (vgl. Stubbe, Ernst Barlach, München 1959), den mit der Hand geformten Tonmodellen durchweg den Vorzug zu geben und damit auch die zuerst von Flechtheim veranlaßten, später allzu reichlich fortgesetzten Bronzegüsse dieser Modelle zu rechtfertigen. Nicht selten hat der Künstler erst bei der von vornherein geplanten, stärker konzentrierenden Ausführung in Holz sein Bestes gegeben. Barlach selbst spricht zwar (Brief vom 14. 10. 1930) anläßlich der Modelle von „Improvisationen der leichten Hand“, von „der Heiterkeit, dem Einmaligen, das sich nicht wiederholen läßt, das beim Vergrößern und Nachmeißeln verschwinden muß“. Doch ist das zweckbedingte Apologie des Kunsthändlerunternehmens mit den Bronzegüssen, und es darf der vorausgehende Satz nicht vergessen werden: „Freilich habe ich Entwürfe, die mir nur in Holz ausführbar erscheinen.“ Darauf hat man nicht genug Rücksicht genommen. Ein schlimmes Beispiel dafür ist u. a. die nur 14 cm hohe Bronze nach dem ersten, flüchtigen Entwurf der „Lesenden Mönche“ von 1921, einer Gruppe von monumentalem Charakter, die erst 1932 ihre endgültige Fassung in Eichenholz mit 84 cm Höhe gefunden hat; der Bronzeguß degradiert sie zur Nippes-Figur.

Ausgezeichnet gearbeitet sind die Register und die Zeittafel. Das Literatur-Verzeichnis verzichtet mit Recht auf Belangloses, es ist schon fast allzu reichhaltig. Vollständig gesammelt wird das Schrifttum im Barlach-Archiv der Hamburger Kunsthalle. Bei den Katalogangaben sind gründlich die Ausstellungen berücksichtigt, leider nur selten die Vorbesitzer ermittelt. Die heute so beliebte, oft übermäßig aufgeschwemmte „Dokumentation“ enthält nichts Überflüssiges, neben Photos des Künstlers und seiner Arbeitsstätten aus verschiedenen Lebensperioden auch einige selten gesehene Selbstbildnisse der Frühzeit.

Carl Georg Heise

PERSONALIA

BREMEN

Dr. Johann Eckart v. Borries und Dr. Christian v. Heusinger begannen ihre Tätigkeit als wissenschaftliche Assistenten an der Bremer Kunsthalle.

DARMSTADT

Dr. Gerhard Bott wurde zum Direktor des Hessischen Landesmuseums ernannt. Dr. Wolfgang Beeh und Dr. Heinz Biehn sind als wissenschaftliche Assistenten des Museums tätig.

FRANKFURT/M.

Dr. Franz Adrian Dreier trat die Stellung eines wissenschaftlichen Assistenten am Museum für Kunsthandwerk an.

Dr. Friedrich Stubenvoll wurde zum Direktor des Historischen Museums der Stadt Frankfurt ernannt.

HAMBURG

Dr. Peter Anselm Riedl übernahm die Leitung der Abteilung Skulpturen und Medaillen der Hamburger Kunsthalle.

Dr. Herbert Hoffmann wurde zum Kustos an der Antikenabteilung des Museums für Kunst und Gewerbe ernannt. Dr. Hermann Jedding und Dr. Heinz Spielmann nahmen ihre Tätigkeit als wissenschaftliche Assistenten des Museums auf.

HANNOVER

Dr. Gunther Thiem begann seine Tätigkeit als Kustos am Niedersächsischen Landesmuseum.

KÖLN

Dr. Horst Keller wurde zum Direktor am Wallraf-Richartz-Museum ernannt.

MANNHEIM

Dr. Heinz Fuchs trat sein Amt als Direktor der Mannheimer Kunsthalle an. Dr. Günther Ladstetter und Dr. Doris Schmidt sind dort als wissenschaftliche Assistenten tätig.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Kurt Bauch: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1960. 284 S. m. 220 Abb. Ln. DM 80. – .
- Ulli Beier: *Art in Nigeria*. Cambridge, At the University Press in collaboration with the Information Division, Ministry of Home Affairs, Ibadan, Nigeria, 1960. London, Cambridge University Press, 1960. 24 S., 77 Abb. auf Taf. Ln. 18/6d.
- Otto Benesch: *Edvard Munch*. Köln, Phaidon Verlag, 1960. 147 S. m. 80 S. Taf., davon 22 in Farben, 7 Abb. auf Taf., 1 Farbt. Ln. DM 12.80.
- Wilhelm Boeck: *Der Bamberger Meister*. Mit Beiträgen von Urs Boeck. Tübingen, Katzmann-Verlag KG., 1960. 204 S. m. 48 Taf. u. 124 Abb. im Text. Ln. DM 46. – .
- Ludwig W. Böhm: *Frankenthaler Porzellan*. Mayers Bildbändchen Neue Folge Band 20/21. Mannheim, Bibliographisches Institut AG., 1960. 36 S., 2 Farbt., 37 Abb. auf Taf. Kart. DM 4.90.
- Hermann Bünemann: *Von Menzel bis Hodler*. Deutsche, österreichische und Schweizer Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Königstein im Taunus, Verlag der „Blauen Bücher“ Karl Robert Langewiesche. 1960. 80 S. m. Abb. Kart. DM 5.40.
- Günter Busch: *Max Beckmann. Eine Einführung*. München, R. Piper & Co., 1960. 132 S. m. 71 Schwarzweiß- und 10 Farbbildern. Ln. DM 25. – .
- Otto Demus: *The Church of San Marco in Venice*. History, Architecture, Sculpture. With a contribution by Ferdinando Forlati. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University. Dumbarton Oaks Studies. VI. Washington, D.C., 1960. XII, 236 S., 188 Abb. auf Taf. Ln. \$ 10. – .
- Wilhelm Döderlein: *Alte Krippen*. München, Georg D. W. Callwey, 1960. 46 S., 60 S. Taf. Ln. DM 16.80.
- Paul Engelmeier: *Westfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert*. Veröffentlichung aus den Westfälischen Museen, H. 4. Münster, Aschendorff, 1961. 64 S., 71 Abb. auf Taf., 1 Karte. Ln. DM 18. – .
- Peter Felin: *II. Natur*. Das Schriftzeichen Abbild der Natur. Erweiterung durch Wissen, Text und Sprache. Meran, o. J. 5 Bl., 3 Taf.
- Paul Frankl: *Die Glasmalereien der Wilhelmerkirche in Straßburg*. Rekonstruktionen, Datierungen, Attributionen. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 320. Straßburg, Heitz GmbH, 1960. 85 S. m. 25 Abb. auf 18 Taf. Kart. DM 24. – .
- Juan Antonio Gaya Nuño: *La joven pintura figurativa en la España actual*. Originaltext des Artikels „The younger Spanish figurative painters“ in „The Studio“, London, Vol. 158, Juli 1959. Madrid 1959, 12 S., 17 Taf.

- Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a. M. und Bonn, Athenäum-Verlag, 1960. 232 S., 8 Farbtaf. Ln. DM 26.80.
- Ludwig Goldscheider: *Leonardo da Vinci*. Leben und Werk. Gemälde und Zeichnungen. Mit der Leonardo-Biographie von Vasari 1568. Anmerkungen zu den Gemälden und Zeichnungen. London/Köln, Phaidon-Verlag, 1960. 203 S. m. 114 Abb., VIII Taf. u. Abb. in den Anm. Ln. DM 32.50.
- Svend Wig Hansen: *Greek Inspiration*. Vorw. v. Palle Nielsen. Kopenhagen, Hans Reitzels Forlag, 1960. 3 Bl., 35 Bl. Zeichnungen.
- Georg Kauffmann: *Poussin-Studien*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1960. 108 S., 46 Taf. m. 80 Abb. Ln. DM 27. - .
- Marianne Kroh: *Die spätromanischen Fensterformen im Kirchenbau der Rheinlande*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Johannes-Gutenberg-Universität zu Mainz, 1960. 224 S., XVI Taf.
- Hans Erich Kubach: *Die Kunstdenkmäler des Kreises Oststernberg*. Unter Mitarbeit von Siegfried Harder, Wilhelm Jung, Erich Kittel, Herbert Ludat, Kurt Pomplun und Liebetraut Rothert. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960. Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens, Reihe B. Bd. 3. 295 S. m. 266 Abb. im Text und 1 Karte. Ln. DM 36. - .
- Norbert Lieb und Franz Dieth: *Die Vorarlberger Barockbaumeister*. München/Zürich, Verlag Schnell & Steiner, 1960. 147 S., 160 S. Taf. Ln. DM 40. - .
- Carl Linfert: *Hieronymus Bosch*. Die Gemälde. Gesamtausgabe. London/Köln, Phaidon-Verlag, 1960. 120 S., 80 Taf., davon 24 in Farben. Ln. DM 12.80.
- Brigitte Lohse: *Christoph Daniel Schenck*. Ein Konstanzer Meister des Barock. Torbecke Kunstbücherei Band 10. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 1960. 99 S. m. 40 Abb. Ln. DM 12.50.
- Heinz v. Mackowitz: *Der Maler Hans von Schwaz*. Innsbrucker Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Otto v. Lutterotti. Innsbruck, Univ.-Verlag Wagner, 1960. 93 S. m. 72 Abb. auf Taf.
- Sigrid Müller-Christensen: *Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg*. Mit einer Studie zur Lebensgeschichte des Papstes von Alexander Freiherr von Reitzenstein. Hrsg. m. Unterstützung des Erzbischöflichen Ordinariats und des Metropolitankapitels Bamberg. München, F. Bruckmann, 1960. 102 S., 107 Abb. auf Taf. Ln. DM 60. - .
- Erwin Panofsky: *A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*. Nationalmusei Skriftserie Nr. 5. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner, 1960. 64 S. m. 32 Abb.
- Hans Reuther: *Die Kirchenbauten Balthasar Neumanns*. Berlin, Bruno Hessling, 1960. 122 S. m. 21 Abb., 66 Abb. auf Taf. Ln. DM 24. - .

- Dora Fanny Rittmeyer: *Hans Jakob Läublin*. Goldschmied in Schaffhausen 1664 – 1730. Ein Künstler zur Zeit des Hochbarocks. Hrsg. von der Peyer'schen Tobias Stimmer-Stiftung in Schaffhausen. Schaffhausen, Buchdruckerei Meier & Cie., 1959. 112 S., 82 Abb. auf Taf. Hln. Fr. 32. – .
- T. G. Rosenthal: *European Art History*. Reader's Guides. Forth Series No. 4. Published for The National Book League. Cambridge University Press, 1960. 32 S. Kart 3/6d.
- Stanislawa Sawicka et Teresa Sulerzyska: *Les pertes de dessins au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie 1939 – 1945*. Acta Bibliothecae Universitatis Varsoviensis III. Warschau 1960. 81 S., 64 S. Taf.
- Hubert Schrader: *Die Vita des Heiligen Liudger und ihre Bilder*. Westfalen. Mitteilungen des Vereins f. Geschichte u. Altertumskunde Westfalens, des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, des Landeskonservators von Westfalen-Lippe, 14. Sonderheft. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1960. 53 S. m. 35 Abb. Ln. DM 11.50.
- Curt Schweicher: *Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst*. Nachwort von Martin Gosebruch. Krefeld, Scherpe Verlag, o. J. 90 S. m. 12 S. Graphiken. Kart. DM 6.50.
- Wilhelm E. Suida: *Kunst und Geschichte*. Versuch einer Feststellung der Stileinheiten in der Kunsttätigkeit Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart. London/Köln, Phaidon-Verlag, 1960. 212 S. m. 157 Abb., 24 Farbtaf. Ln. DM 19.80.
- Alma Tirler-v. Lutz: *Der Bozner Maler Johann Josef Karl Henrici 1737 – 1823*. Innsbrucker Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Otto R. v. Lutterotti. Innsbruck, Univ.-Verlag Wagner, 1960. 4 Farbtaf., 106 S., XXIV Taf.
- F. J. B. Watson: *Louis XVI Furniture*. London, Alec Tiranti Ltd., 1960. VI, 162 S., 242 Abb. auf Taf. Ln. 50s.
- Wolfgang Wegner: *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler*. Zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts. Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz, Mannheimer Altertumsverein von 1859, Heft 9. Mannheim, 1960. 88 S., VIII Taf.
- Anna Zádor: *Pollack Mihály 1773 – 1855*. Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960. 514 S. m. 294 Abb.
- Eberhard Zahn: *Die Heiliggeistkirche zu Heidelberg*. Geschichte und Gestalt. Veröffentlichungen des Vereins für Kirchengeschichte in der evangelischen Landeskirche Badens. Karlsruhe, Verlag des Evangelischen Presseverbandes für Baden, 1960. XII, 197 S. m. 19 Fig., 2 Pläne, 53 Abb. auf Taf.
- Inventaire Général des Dessins des Musées de Province*, publié sous le patronage de M. Henri Seyrig, Membre de l'Institut, Directeur des Musées de France. 4. Bayonne, Musée Bonnat. Les dessins italiens de la Collection Bonnat par Jacob Bean, chargé

de Mission au Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Vorw. v. J. Bouchot-Saupique, Einf. v. J. Bean. Paris, Quatre Chemins-Editart, 1960. 106 Bl. m. Abb.

Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 50. Band/1960. Hrsg. v. Gerhard Pfeiffer. Nürnberg, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 546 S., 50 S. Abb., 1 Falttaf.

Rubens. Handzeichnungen. Eine Auswahl. Hrsg. von Julius S. Held. London/Köln, Phaidon Verlag, 1960. 229 S. m. 202 Abb. Ln. DM 36.80.

Rembrandt. Gemälde und Graphik. Mit den drei frühesten Biographien von Sandrart, Baldinucci und Houbraken und einem Katalog und Anmerkungen von Ludwig Goldscheider. London/Köln, Phaidon Verlag, 1960. 204 S. m. 128 Taf., XV Taf. m. Abb. Ln. DM 32.50.

Het Herfsttij van de Vlaamse Tapijtkunst. International Colloquium 8 – 10 October 1959. La Tapisserie Flamande aux XVIIe et XVIIIe siècles. Colloque International 8 – 10 Octobre 1959. Hrsg. v. d. Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten. Brüssel 1959. 320 S. m. Abb.

R.-A. Weigert: L'Iconographie des Tapisseries françaises et la Tapisserie flamande. – M. Crick-Kuntziger: Les Métamorphoses d'Ovide tissées dans deux Manufactures bruxelloises. – P. de Keyser: Esthetische Beschouwingen over de Tapijtkunst. – L. van Puyvelde: Het Aandeel van de voornaamste Vlaamse Schijlders in de Tapijtweverij. – J. Blazková: Les Tapisseries de Jacob Jordaens dans les Châteaux tchécoslovaques. – J. E. van den Driessche et A. M. d'Halluin-Pagé: La Tapisserie en Flandre française aux XVIIe et XVIIIe siècles (Résumé). – L. Beauvois-Faure: Gehistorieerde en Groenwerktapijten uit de 17e Eeuw in de Verzamling van de Kathedraal te Burgos. – E. Duverger: Aantekeningen betreffende Frans de Moor, Tapijtwever te Oudenaarde en te Gent. – J. Duverger: De Rijsschool of Grote en Kleine Paarden in de XVIIde eeuwse Tapijtkunst. – G. T. van Ysselsteijn: De twee Series „Landschappen met Vogels en Beesten” van het Raadhuis te Maastricht. – F. Visser: Restauraties van 17e en 18e eeuwse Wandtapijten en de daarbij verworven Ervaringen en Inzichten. – J. Versyp: Vlaamse Wandtapijten uit de XVIIe eeuw te Fabriano en te Urbino. – G. Wingfield Digby: Tapestries by the Wauters Family of Antwerp for the English Market. – V. Woldbye: Some Flemish Tapestries in Denmark and their Prototypes. – M. Ferrero-Viale: Essai de Reconstitution idéale des Collection de Tapisseries flamandes ayant appartenu à la Maison de Savoie au XVIIe et au XVIIIe Siècle. – Chev. de Schoutheete de Tervarent: Les Tapisseries de Don Quichote et les Raisons de leur Faveur au XVIIIe Siècle.

Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. Im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte hrsg. von Fritz Fuglsang und Olaf Klose. 28./29. Band. Heide i. Holstein, Westholsteinische Verlagsanstalt & Co., 1960. 313 S. m. Abb.

J. S. Kunstreich: Bibliographie der wissenschaftlichen Veröffentlichungen Prof. Dr. Richard Sedlmaiers. – J. Schewe: Das Turmgeschloß der Petrikirche in Lübeck in seiner Stellung zu den Westemporen des Mittelalters. – D. Rudloff: Die Kirche des Franziskanerklosters zu Kiel und die Bauform der Stutzbasilika. – W. Teuchert: Die Stadtkirche in Neustadt/Holstein und ihre gemalten Fenster. – H. Appuhn: Der Landesblock von Fehmarn. – F. Fuglsang: Einiges zu Melchior Lorck. – W. J. Müller: Schloß Glücksburg. – H. Schmidt: Ein hölzerner Krug auf Deutsch-Nienhof. Ein Werk des norwegischen Holzschnitzers Halvor Fanden. – E. Redlefsen: Zum Hackeschen Epitaph in der Marienkirche zu Flensburg und anderen Arbeiten Hans Gudewerds d. Jg. – B. Rendtorff: Supraporten von Gasper Peter Verbruggen d. Jg. im Schloß Hagen. – I. Schlepps: Vom Spätbarock zum Rokoko. Zu einigen Bildnissen in schleswig-holsteinischem Adelsbesitz. – E. Schlee: Paul Ipsen und Asmus Jakob Carstens. –

I. Wirth: Fünf Darstellungen von Johann Heinrich Hintze aus dem Berlin-Potsdamer Bereich. – O. Klose: Albrecht Adam und Herzog Christian August von Augustenburg. – W. Stubbe: Die Maler-Brüder Speckter. Zu einigen neuerdings bekanntgewordenen Arbeiten von Erwin und Otto Speckter. – J. Kruse: Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ in der Kieler Kunsthalle. – L. Martius: Zeichnungen von Charles Ross. – H. B. Jessen: Klaus Groth und Peter Wilhelm Forchhammer. Ein Ineditum aus dem Jahre 1878. – A. Scharff: Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein in den politischen Bewegungen des 19. Jh. – H. Tintelnot: Die Kunsthalle zu Kiel. Zur Geschichte eines Museumsbaues. – J. S. Kunstreich: Historische Zusammenhänge von Kunst und Photographie. Bemerkungen vor dem Kieler Moltkebild Anton von Werners. – E. Wietek: Ernst Barlachs Entwürfe für die Giebelfelder des Real-Gymnasiums in Altona. – A. Kamphausen: Bilderrahmen, ein museales Thema. Ein Vorschlag zu einer gar nicht peripheren Betrachtung. – D. Ellger: Zum Thema Architektur und Farbe. Farbige Architektur als kunstgeschichtliche Quelle. – Die Lübecker Marienkirche. – P. Hirschfeld: Bericht des Landesamtes für Denkmalpflege Schleswig-Holstein über die Jahre 1958 und 1959. – Buchbesprechungen.

Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege. Hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland durch den Landeskonservator Rheinland. Band XXIII: Berichte über die Tätigkeit der Restaurierungswerkstatt in den Jahren 1953–1959, hrsg. von Rudolf Wesenberg. Kevelaer/Rhld., Butzon & Bercker, 1960. 462 S. m. 497 Abb., 16 Farbtaf., 1 Karte.

V. H. Elbern: Architekturfragmente mit frühmittelalterlichen Malereien aus der Pfarrkirche in Wichterich. – R. Wesenberg: Der Kruzifixus aus Brempt. – W. Glaize: Die Restaurierung der Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehem. Benediktinerabtei Brauweiler. – H. Beseler: Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler. – U. Hüneke: Das romanische Kruzifix in Güsten. – W. Beeh: Die Muttergottes von Münstereifel. – F. Mühlberg: Zwei rheinische Kruzifixe der Gotik. – I. Achter: Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altares, jetzt in der kath. Pfarrkirche zu Rheinberg. – H. Appel: Die Vesperbilder von Heimbach und Drove. – U. Hüneke: Drei spätgotische Skulpturen aus Kalkar. – F. Goldkuhle: „Spätgotische Skulpturen aus der Nikolaikirche in Kalkar“, Ausstellungsbericht. – R. Ehmke: Die Predella des Paffendorfer Passionsaltares. – R. Ehmke: Die Flügelgemälde des Bürvenicher Passionsaltares. – E. Willemsen: Die Restaurierungswerkstatt – Aufgaben und Probleme. – R. Wesenberg: Kirchenheizungen und denkmalwerte Ausstattung. – E. Willemsen: Katalog der restaurierten Werke.

Umeni a Svet (Kunst und Welt). Umeleckohistorický Sborník II–III 1957–58. Vorw. v. J. Petru. Krajské Nakladatelství. Studie Krajského Vlastivedného Ustavu v Gottwaldove. Gottwaldow/C.S.R. 1959. 170 S., 33 Abb. auf Taf., 1 Taf.

L. Cejp: Die Renaissanceallegorie. – R. Chadaraba: Zum Problem der Allegorie in den bildenden Künsten. – J. Malliva: Das Marienbild von Zasova. – J. Schnal: Die Inventare der Kollegiatkirche des hl. Mauritius in Kremsier. – J. Sip: Die soziale Funktion von Maultertsch's Fresko im Lehnssaal des Schlosses zu Kremsier. – L. Machytka: Der Brünner Miniaturmalers des XIX. Jh. Patrizius Kitmer. – J. Lakosil: Karel Wellner als Graphiker (1875–1926). – R. Chadaraba: Bohumir Dvorsky und die Farbensymbolik. – (Übersetzung der Résumés von R. Chadaraba).

Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium. Mit Beiträgen von Maurice Bémoll, André Chastel, Klaus Conrad, Herbert von Einem, Dagobert Frey, Joseph Gantner, Friedrich Gerke, Joseph Müller-Blattau, J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Ernst Zinn. Hrsg. von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bern, A. Francke Verlag, 1959. 183 S., 60 Abb. auf Taf. Ln. DM 19.50.

F. Gerke: Das Problem des „Unvollendeten“ und die Unmöglichkeit des „Unvollendeten“ in der byzantinischen Kunst. – K. Conrad: Das Problem der Vorgestaltung. – J. Gantner: Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst. – H. von Einem: Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos. – A. Chastel: Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé. – D. Frey: Das Fragmentarische als das Wandelbare bei Rembrandt. – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin u. a.

Zur Geschichte und Kunst im Erzbistum Köln. Festschrift für Wilhelm Neuss. Hrsg. v. Robert Haaß u. Joseph Hoster. Studien zur Kölner Kirchengeschichte, hrsg. v. Historischen Archiv des Erzbistums Köln, 5. Bd. Düsseldorf, L. Schwann, 1960. 438 S., 62 Abb. auf Taf., Ln. DM 32. -

E. Ewig: Beobachtungen zur Frühgeschichte des Bistums Köln. - F. W. Oediger: Mönche und Pfrarsorge im Erzbistum Köln. im 11. und 12. Jh. - P. Heusgen: Die ehemalige Königspfalz Vlaten bei Zülpich. - A. Kolping: Ein bislang unbekannter Brief an Albert den Großen? - P. Simon: Ein Katalog der Werke des hl. Albertus Magnus in einer Handschrift der Lütticher Universitätsbibliothek. - R. Haaß: Die Kreuzzugsbewegung und die Ritterorden im Erzbistum Köln während des 13. Jh. - H. Jedin: Ein römisches Plädoyer gegen Kurfürst Ruprecht von Köln (1475). - H. Klomps: Nikolaus von Kues und Johannes Eck. - H. Schneider: Die Politik des Kölner Kurfürsten Ferdinand (1577-1650) im Dreißigjährigen Krieg. - A. Franzen: Adrian und Peter van Walenburch, zwei Vorkämpfer für die Wiedervereinigung im Glauben im 17. Jh. - J. Torsy: Die Dienstreisen des Kölner Weihbischofs Paulus Aussemius 1677-1679. - W. Corsten: Zum Send, insbesondere des 17. u. 18. Jh., in der Erzdiözese Köln. - E. Hegel: Stadtkölnischer Pfarrgottesdienst zwischen Barock und Aufklärung. Peter Hausmanns Pfarrbuch von St. Columba. - M. Braubach: Kölner Domherren im 18. Jh. - E. Walter: Ein unbekannter, dem hl. Johannes und den Heiligen Drei Königen geweihter Altar im Kölner Dom. - H. Pauels: Matthias Joseph Scheeben und Franz von Sales. - J. Solzbacher: Bischof Laurent (1804-1884) als Katechet.

W. Bader: Die Anfänge der gotischen Victor-Kirche zu Xanten III. - M. Geimer: Zur Baugeschichte der Stadtkirche St. Servatius und anderer Kirchenbauten in Siegburg. - A. Verbeek: Die verschwundene Georgskirche in Kaiserswerth und ihre staufischen Bildwerke. - H. Vogts: Der Pantaleonschrein in Unkel. - A. Fuchs: Kölner sakrale Goldschmiedearbeiten in Paderborn. - W. Tack: Ein barockes Ursulabild im Paderborner Dom. - J. Kurthen: Der rheinische Maler Ramboux. - W. Weyres: Zur Geschichte der kirchlichen Baukunst im Rheinland von 1800-1870. M. Bernard: Bibliographie.

Museumskunde. Fachzeitschrift hrsg. vom Deutschen Museumsbund. 29. Band 1960. Heft 1 (1. Band der Dritten Folge). Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1960. 72 S. m. Abb. Jahresabonnement DM 48. - , für Mitgl. DM 40. -

P. O. Rave: Schinkels Museum in Berlin oder die klassische Idee des Museums. - E. Wiese: Erfahrungen mit UKW-Führungen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. - H. Dischner: Umgestaltung älterer Museumsschränke. - P. Vogt: Zur Frage der Klimatisierung von Museumsräumen. - G. Gall: Die klimatischen Bedingungen in Ganzglasvitrinen. - C. Zoegewon Manteuffel: Zur Neuaufstellung des Düsseldorfer Kunstmuseums 1959. - P. Siegfried: Die Neuaufstellung des Mammutskeletes von Ahlen in Westfalen. - E. Potzalt: Die Schauabteilung des Botanischen Museums Berlin-Dahlem in Vergangenheit und Zukunft.

Centre National de la Recherche Scientifique. Colloques Internationaux Sciences Humaines: *Nicolas Poussin.* Ouvrage publié sous la direction de André Chastel. Paris 19-21 Septembre 1958. Première Partie: Études. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960. Vorw. von André Chastel, Index von Robert Klein. 339 S., 268 Abb. auf Taf., 1 Farbtaf., 1 Tit.-Taf. Preis des Bandes 130 NF.

Ch. Lapique: Actualité de Poussin. - A. Blunt: Etat présent de études sur Poussin. - J. Bousquet: Les relations de Poussin avec le milieu romain. - S. Somers Rinehart: Poussin et la Famille Dal Pozzo. - R. Pintard: Rencontres avec Poussin. - P. du Colombier: Poussin et Claude Lorrain. - B. Dorival: Poussin et Philippe de Champaigne. - J. Thuillier: Poussin et ses premiers compagnons français à Rome. - C. Picard: Poussin et les sarcophages latins de Rome. - H. Bardon: Poussin et la littérature latine. - J. Bialostocki: Poussin et le "Traité de la Peinture" de Léonard. - G. Kauffmann: La "Sainte Famille à l'Escalier" et le problème des proportions dans l'oeuvre de Poussin. - J. Vanuxem: Les "Tableaux Sacrés" de Richeome et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin. - A. Blunt: La première période romaine de Poussin. - J. Shearman: Les dessins de paysages composés de Poussin. - M. Alpatov: Poussin peintre d'histoire. - P. Francastel: Les paysages composés chez Poussin: Académisme et Classicisme. - F.-G. Pariset: Les natures mortes chez Poussin. - R. Jullian: Poussin et le Caravagisme. - C. Gnudi: Poussin et le panorama du Classicisme romain. - D. Mahon: Poussin au carrefour des années Trente. - C. Ster-

ling: Quelques imitateurs et copistes de Poussin. - R.-A. Weigert: La gravure et la renommée de Poussin. - E. K. Waterhouse: Poussin et l'Angleterre jusqu'en 1744. - A. Chastel: Poussin et la postérité.

Deuxième partie: Documents. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1960. 317 S., 104 Abb. auf Taf., 1 Tit.-Taf. Preis des Bandes 130 NF.

J. Bousquet: Chronologie du séjour romain de Poussin et de sa famille d'après des archives romaines. - S. Damiron: Un inventaire manuscrit de l'oeuvre gravé de Poussin (XVIII^e siècle). - Tableaux attribués à Poussin dans les archives révolutionnaires. - R. Pintard: Le nouveau Jugement de Salomon, ou Poussin, son copiste, et le Cardinal Barberini. - J. Thuillier: Pour un „Corpus Pussianum“. - A. Chastel: Un fragment inédit de Poussin? - J. Dupont: La „Diane surprise par Actéon“ du Chateau de Mornay. - M. Ecalle: Le „Masseacre des Innocents“ du Petit Palais. - W. Bouleau-Rabaud: Le „Mercur et Hersé“ de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. - M. Haraszti-Tacacs: Une „Sainte Famille“ au Musée des Beaux Arts de Budapest. - Tableaux attribués à Poussin dans les Galeries italiennes. - M. Sandoz: Note sur deux tableaux poussinesques du Musée de Poitiers. - Tableaux „poussinesques“ dans les Musées de province français. - Note sur les tableaux „poussinesques“ des églises de France.

Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. von Joseph Hoster. 18. u. 19. Folge 1960. Schriftleitung: Joseph Hoster u. Herbert Rode. Köln, Verlag J. P. Bachem, 1960. 216 S. m. Abb., 86 Abb. auf Taf.

W. Beeh: Die Ikonographie des Hochaltars im Kölner Dom. - P. Bloch: Unerkannte mosane Miniaturen im Col. Metr. 215 des Kölner Domschatzes. - O. Doppelfeld: Eine altchristliche Kirche unter St. Peter. Kurzer Bericht über die Grabungen im Jahre 1953. - F. Mühlberg: Die Frühzeit von St. Pantaleon und die vorgotischen Domkirchen zu Köln. Ein Deutungsversuch. - O. Doppelfeld: Die Domgrabung. XII. Totenbrett und Stuhl des Knabengrabes. - H. Rode: Das Gnadenstuhlfenster im Kölner Dom. - H. Gerig: Zeliis Rokoch († 1439). Mitstifter des Gnadenstuhlens im Kölner Dom. - W. Weyres: Die Wiederherstellungsarbeiten am Dom in den Jahren 1959/60. - K. Goettert: Mittelalterliche Bauten in der Achse des Doms. - H. Rode: Zwei unerkannte Altarplastiken im Kölner Dom von Jeremias Geisselbrunn. - Berichte u. a.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. April 1961: Künstler aus niederländisch Limburg.

ALMELO (Holland) Kunstkring „De Waag“. Bis 8. Mai 1961: Alte Zeichnungen aus der Sammlung Victor de Stuers.

ALTONA Museum. Bis 13. 4. 1961: Schwedische Bauernmalerei.

BAMBERG Neue Residenz. 8. 4.-18. 6. 1961: Kulturdokumente Frankens aus dem Germanischen Nationalmuseum.

BERLIN Nationalgalerie im Schloß Charlottenburg. Bis 30. 4. 1961: Die Nationalgalerie und ihre Stifter.

Haus am Waldsee. Bis 23. 4. 1961: Grupo Ibiza.

Galerie Gerd Rosen. Bis 17. 4. 1961: Arbeiten von Moriz Melzer.

BIBERACH Braith-Mali-Museum. Bis 1. 5. 1961: Schwäbische Maler um 1900.

BONN Beethovenhalle. 6.-20. 4. 1961: Französische Maler der Gegenwart.

Kurfürstliches Gärtnerhaus (Beethovenplatz). Ab 6. 4. 1961: Arbeiten des israelischen Malers Stefan Alexander.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein, Haus Salve Hospes. 16. 4.-21. 5. 1961: Arbeiten von Erich Buchholz 1918-1960. Städt. Museum. 9. 4.-7. 5. 1961: Thuner Künstler.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße. Bis 23. 4. 1961: Malerei und Graphik von Anton Leidl. - 15. 4.-28. 5. 1961: Bremer Künstlerbund.

CELLE Bomann-Museum. Bis 16. 4. 1961: Wilhelm Kruke. Bildnisse aus 50 Jahren.

DORTMUND Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloß Capenberg. Bis 9. 7. 1961: Zinngießereiarbeiten des 15.-19. Jh. aus Privatsammlungen und Museumsbesitz. - Bis 8. 10. 1961: Spitzen des 16.-18. Jh. aus dem Besitz des Museums. - Der Hochaltar der Propsteikirche von Derick Baegert und Werke des Meisters aus Museumsbesitz. Museum am Ostwall. Mitte April-Mitte Mai 1961: Skulpturen und Graphik von Etienne Hajdu.

DRESDEN Kupferstichkabinett in der Zentralen Kunstbibliothek. April 1961: Aquarelle von Paul Wilhelm.

Albertinum. Ab 8. 4. 1961: Deutsche Graphik und Plastik im 20. Jahrhundert.

- DUSSELDORF Das Hetjens-Museum, die keramische Abteilung des Kunstmuseums, wurde am 12. 3. 1961 wieder eröffnet. Galerie Alex Vömel. 5. 4.-10. 5. 1961: Ölbilder und Zeichnungen von Paula Modersohn-Becker.
- Grafisches Kabinett Weber. Bis 5. 5. 1961: Plastiken und Zeichnungen von Jaap Mooy.
- FLensburg Städt. Museum. Bis 16. 4. 1961: Moderne künstlerische Druckgraphik aus England. - 23. 4.-18. 5. 1961: Applikationen von Tatjana Ahlers-Hestermann.
- Freiburg/Br. Kunstverein. Bis 30. 4. 1961: Arbeiten von Jaroslav Serpan, Paris.
- Frankfurt/M. Göppinger Galerie. Bis 29. 4. 1961: 6 Jahrtausende Geräte, Gefäße aus Frankfurter Museumsbesitz.
- Hagen/Westf. Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 23. 4. 1961: Das Bild des Menschen in der Kunst unseres Jahrhunderts. (Auswahl aus dem Eigenbesitz des Museums.)
- HAMBURG Kunstverein, Kunsthalle. Bis 30. 4. 1961: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Werner Gilles.
- Museum für Kunst und Gewerbe. 7. 4.-7. 5. 1961: „Sechs Sammler stellen aus.“
- Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 9.-22. 4. 1961: Handweberei. - 15. 4.-15. 5. 1961: Gemälde von Franz Radziwill. - 25. 4.-20. 5. 1961: Malereien israelischer und deutscher Kinder.
- HAMELN Kunstkreis. Bis 16. 4. 1961: Malerei und Graphik von Reinhard Drenkhahn 1926-1959.
- HANNOVER Kestner-Museum. 21. 4.-28. 5. 1961: Linolschnitte von Picasso 1958-60 aus der Sammlung B. Sprengel.
- KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 17. 4. 1961: Gemälde und Aquarelle von Jean Leppien.
- KARLSRUHE Bad. Kunstverein. Bis 30. 4. 1961: Arbeiten von Ida Kerkovius, Alfred Lörcher und Wols.
- KIEL Kunsthalle. 16. 4.-22. 5. 1961: Gemälde, Aquarelle u. Zeichnungen von Peter Röhl.
- KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. Bis 28. 5. 1961: Kölner Maler der Spätgotik. J. & W. Boisserée. 11. 4.-6. 5. 1961: Ölgemälde und Aquarelle von Vagelis Zsakardis. Galerie Der Spiegel. April 1961: Bilder und Gouachen von Josef Miki.
- KREFELD Museum Haus Lange. Bis 30. 4. 1961: Plastik, Collagen und Gouachen von Berto Lardera.
- LEIPZIG Museum des Kunsthandwerks (Grassimuseum). Bis 31. 7. 1961: Farbe im Kunsthandwerk.
- LINDAU (B) Museum. Bis 26. 4. 1961: Sezession Oberschwaben-Bodensee mit Gästen.
- LUDWIGSHAFEN Stadtmuseum. 20. 4.-20. 5. 1961: „Fritz Zolnhofer.“
- MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 28. 4. 1961: Vieira da Silva. Gemälde 1934-1960.
- MONCHENGLADBACH Städt. Museum. Bis Mai 1961: Gemälde von Johannes Driesch.
- MONTPELLIER Galerie Miroir. 15.-30. 4. 1961: Arbeiten von Jonquières und Reuther.
- MÜNCHEN Neue Sammlung. Bis 30. 4. 1961: Wilhelm Wagenfeld. 30 Jahre künstlerische Mitarbeit in der Industrie 1930-1960.
- Staatl. Graphische Sammlung. 21. 4.-31. 5. 1961: Hans Fischer, gen. Fis. Stierkampfdarstellungen von Goya und Picasso.
- Stadtmuseum. Bis 7. 5. 1961: 5000 Jahre Persische Kunst.
- Städtische Galerie. Bis 30. 4. 1961: Gemälde und Holzschnitte von Werner Berg.
- Galerie Schöninger am Odeonsplatz. April 1961: Original-Druckgraphik von Jean Carzou.
- Graf. Kabinett Gebr. Schöninger. April 1961: Alte dekorative Graphik - Skulpturen. Sonderschau farb. Pflanzenkupper a. d. „Hortus Eystettensis“ 1613.
- Galerie Otto Stangl. Bis 29. 4. 1961: Lithographien von Sam Francis-Tapies.
- Kunstkabinett Otto Stangl. Bis 21. 4. 1961: Collagen von Franz Roh.
- NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis Ende April 1961: Meistergraphik der Nabis.
- ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. Bis 23. 4. 1961: Gedächtnis-Ausstellung Hermann Groeber 1865-1935.
- STUTTGART Württ. Kunstverein. Bis 29. 4. 1961: Moderne Kunst.
- Kunsthauß Bühler. April 1961: Meister des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.
- Kunsthauß Fischinger. April 1961: Ölbilder und Graphik von Wilhelm Geyer.
- Gedok. 12. 4.-3. 5. 1961: Arbeiten von Nadja Ruperti, Basel.
- Institut für Auslandsbeziehungen. April 1961: Zeitgenössische Graphik aus Schweden.
- WIEN Historisches Museum. Bis Ende April 1961: Werke von Oskar Kokoschka. - Neuerwerbungen der Galerie 1959/60.
- WIESBADEN Städt. Museum. Bis 28. 5. 1961: „Neue jugoslawische Kunst.“
- ZWICKAU Städt. Museum. Mitte April-Mitte Mai 1961: Heinz Lanzendorf, Zyklus zu Brechts „Mutter Courage“ und Gemälde und Aquarelle von Erhard Hippold.

STIPENDIEN AM KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT
IN FLORENZ

Der Vorstand des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V. gibt bekannt, daß Bewerbungen um die Stipendien für das Akademische Jahr 1961/62 (Beginn 15. September 1961) am Kunsthistorischen Institut in Florenz bis zum 1. Juni 1961 eingereicht werden müssen.

Die Bewerbungen sind an den Vorsitzenden des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V., Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10, zu richten. Es werden benötigt:

1. Antrag mit Darlegung der Arbeitspläne,
2. Lebenslauf,
3. Nachweis der Promotion in Kunstgeschichte,
4. Exemplar der Dissertation,
5. Schriftenverzeichnis,
6. Befürwortung durch deutsche Ordinarien, Museums- oder Institutsdirektoren.

Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Vorsitzender

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N. Y. – Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl K.G., Nürnberg, (p. h. G.: Dr. Hans Carl, Verleger, Feldafing, Dr. Fritz Schmitt, Schriftleiter, Rückersdorf, Dr. Gerda Carl, Verlagsangestellte, Feldafing). – Erscheinungsweise: monatlich. – Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.–, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. – Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. – Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. – Bankkonto, Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). – Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.